

MÁRIO E DRUMMOND:
REFLEXÕES SOBRE O SOM E O SENTIDO EM DOIS POEMAS

Mário and Drummond: Reflections on Sound and Meaning in Two Poems

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-36

Carlos Speck Pereira¹

Jeferson Candido²

RESUMO: Este artigo propõe a análise de dois poemas, “O trovador”, de Mário de Andrade, publicado em 1922 em *Pauliceia Desvairada*, e “Reportagem matinal”, poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1963, no jornal *Correio da Manhã* e posteriormente inserido no livro *Versiprosa*. As duas análises partem de preocupações que se inserem na área dos estudos literários que propõe o diálogo entre literatura e música. Ambos os poemas, cada um a seu modo, apresentam a figura do sino e propõem poeticamente um estar à escuta. Para não falar no contato e relevância dos dois poetas para o modernismo brasileiro, os poemas são postos lado a lado aqui pelo signo que os une num só artigo, haja vista a disparidade temporal em que se inserem. A partir da leitura e análise dos dois poemas percebe-se uma espécie de contágio das ressonâncias do sino na matéria poética trabalhada pelos sujeitos líricos, seja na relação simbiótica (e também conflituosa) entre o sujeito e a cidade, no caso de Mário, como nas ressonâncias sineiras no passado drummondiano que retorna, como um passado “passado a limpo”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna brasileira. Memória. Música. Mário de Andrade. Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT: This article analyzes two poems, “O trovador”, by Mário de Andrade, published in 1922 in *Pauliceia Desvairada*, and “Reportagem matinal”, by Carlos Drummond de Andrade published in 1963 in the newspaper *Correio da Manhã* and later inserted in the book *Versiprosa*. Both analyses are based on concerns within literary studies with a dialogue between literature and music. Both poems, each in its own way, present the figure of the bell and poetically suggest the act of being listening to. In order not to address the contact and relevance of the two poets for Brazilian modernism, both poems are placed side by side by the sign that connects them in a single article, given the temporal disparity in which they are inserted. The reading and analysis of both poems point to a kind of contagion of the bell’s resonances in the poetic material worked by the lyrical subjects, whether in the symbiotic (and also conflicting) relationship between the subject and the city, in the case of Mário de Andrade, and in the bell resonances in the Drummondian past that returns as a “cleaned up” past.

KEYWORDS: Brazilian modern poetry. Memory. Music. Mário de Andrade. Carlos Drummond de Andrade.

¹ Doutorando em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. ORCID: 0000-0003-4113-2117. E-mail para contato: carlosspeckpereira(AT)gmail.com.

² Pós-doutorando em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. ORCID: 0000-00030874-6512. E-mail para contato: jcandido(AT)outlook.com.

1 “O trovador”: o sino e a cisma

João Luiz Lafeté (2004), em “A representação do sujeito lírico na *Pauliceia Desvairada*”, relaciona o estranhamento que o livro de Mário de Andrade causa ao leitor com sua poética da palavra pronunciada, cantada e gritada — muito diferente da poesia “de olhos mudos” a que estamos acostumados ao ler João Cabral (e sua musicalidade sôfrega, de leitura lenta, como é lento “um carro que atravessa uma rua pedregosa”, como diria o poeta em entrevista) ou ao ler Drummond de *Claro Enigma* (de musicalidade comedida, voz dura, vivida e passada a limpo pelas mãos sujas). *Pauliceia Desvairada*, publicado em 1922, foi um abalo sísmico para seu tempo e seu próprio lugar de insurgência. Sim, surgimento que se dá na revolta, na cólera do corpo, e que, cem anos depois, continua a produzir ressonâncias. Mário de Andrade buscou uma expressão literária mais autêntica e conectada à realidade brasileira, explorando a linguagem coloquial, as raízes culturais e a diversidade do país. A obra contribuiu para a quebra de padrões e a renovação estilística na literatura brasileira, influenciando outros escritores e artistas. O impacto de “Pauliceia Desvairada” pode ser percebido não apenas na literatura, mas também nas artes em geral, marcando uma mudança de paradigma cultural e estimulando uma nova visão da identidade nacional.

Para mostrar como o exagero e a revolta também fazem parte do êxito do livro, Lafeté trata do problema da representação do sujeito lírico na obra. O autor chama atenção para duas forças pulsionais: a destrutiva (de morte?), de libertação dos convencionalismos; e a construtiva, que o crítico reconhece na teoria do verso harmônico proposto no “Prefácio interessantíssimo”.

Lafeté aponta para a associação expressiva entre o eu-poético e a cidade *Pauliceia* tecida na composição, observando a interdependência entre os dois “lados” poéticos, entre o eu e o tu da enunciação:

Quero dizer que no caso de Mário de Andrade não se trata simplesmente de buscar fora da subjetividade a imagem objetiva que a represente (como nos maus poetas), mas que este sujeito da poesia é, ele mesmo, formado pela realidade que canta, e está tão ligado a ela quanto o título geral dos poemas procura sugerir. (LAFETÁ, 2004, p. 360)

Conforme o autor, a cidade atua sobre o eu lírico (e vice-versa) como uma espécie de agente ao mesmo tempo deformador e formador. A presença da cidade atravessa todo livro e

é ainda mais expressiva num dos poemas em que ela não é nem ao menos referida: o poema “O trovador”.

Lafetá (2004) diz que esse poema “parece ser o caso extremo de expulsão dos elementos descritivos e de pura expansão do sujeito” (p. 364). A primeira parte do presente trabalho parte dessa constatação do crítico e procura analisar o caráter ressonante da construção poética do poema. Além disso, o estudo recupera a afirmação de Lafetá de que o verso harmônico atuaria como procedimento construtivo para afirmar justamente o contrário, de que as repetições, os paralelismos e o surrealismo ecoantes no poema pelo procedimento da justaposição atuam como agentes de dissolução de sentido. Vamos ao poema:

O TROVADOR

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

(ANDRADE, 2013 [1922], p. 29)

Segismundo Spina, no ensaio “Na madrugada das formas poéticas”, atenta para o fato de que a poesia primitiva é um produto não somente das sociedades pré-letradas, mas que se relaciona obrigatoriamente ao canto e à atitude poética coletiva: “É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mais especialmente àquela” (SPINA, 2002, p. 15). O poema de Mário dialoga com esse aspecto musical da poesia primitiva. No nível fonético, percebe-se a utilização de fonemas nasais em todos os versos, e de fonemas nasais em finais de sílabas em quase todos os versos (como em “na minha alma doente como um longo som redondo”). É um fonema que necessita da região mais alta do trato vocálico para sua produção; no canto, o registro vocal mais agudo, ou seja, aquele que possui a maior altura e o maior registro em hertz é produzido na “voz de cabeça”, bem como no falsete, também na mesma região frontal da “caixa de ressonância”. Essa correlação entre a sonoridade da poesia e a sonoridade do canto se revela na aliteração já mencionada e põe em novo contato as duas

artes que nasceram na mesma origem. Contato refratado que resvala num poema que não é nem música nem grito, mas que pode ser lido gritando, como disse Lafetá.

Outro aspecto poético que aproxima o eu do lugar indecível entre o moderno e o arcaico é, coincidentemente, uma espécie de coreografia de morte, na aproximação metafórica da “alma doente” com o “longo som redondo”, que desemboca na evocação do grande sino Cantabona e no movimento satírico de tanger o alaúde pelo tupi. Spina (2002) dá destaque para fenômenos elementares da música na constituição da poesia primitiva e verifica a predominância da pausa, do ritmo e da melodia como fundamentos originais da poesia.

Ainda sobre o “lugar” do eu poético, Spina salienta a comunicação entre o poeta primitivo e o ambiente em que está “participando”:

Tudo aquilo que na natureza envolve, com seus mistérios e “poderes invisíveis”, a imaginação do primitivo, e é responsável pelo bem-estar ou mal-estar dos homens sobre a Terra, vai sobre a intervenção do homem através do canto mágico. O canto mágico será, então, entre os povos primitivos, o meio superior de ação humana sobre essas forças sobrenaturais que a imaginação do homem atribui à natureza. Esta, exuberante de fenômenos de toda sorte, escoada através da mentalidade de homem primitivo, cria instintivamente o desejo de comunicação e participação, e a conseqüente preocupação de agir sobre essas mesmas manifestações naturais. É o contacto, fenômeno comum da magia primitiva, que Levy-Bruhl denomina “lei da participação” e Freud, “onipotência das ideias” (Allmacht der Gedanken). Toda a magia primitiva é explicada por essa força narcísica que vem do indivíduo e se projeta nas coisas do ambiente. (SPINA, 2002, p. 33)

Não se trata de equiparar a poesia primitiva ao procedimento estético de Mário de Andrade, mas de verificar, sim, o tensionamento ambivalente entre o arcaico e o moderno presente no eu poético que é atravessado por “sentimentos em mim do asperamente / do homem das primeiras eras”. Essa *pervivência* do arcaico no moderno também é o que erige Pauliceia. A isso se soma o que Lafetá chamou atenção quanto à fatura da cidade pelo eu poético e a fatura do eu poético pela cidade que se diz por ele, numa relação não sem troca, não sem perda (mas como experiência transformadora, como a experiência interior teorizada por Georges Bataille, 2020).

Walter Benjamin, em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, já pensava em como havia no surrealismo a consideração da palavra poética como mágica, ou seja, como capacidade de atuação plástica sobre a representação. Citando Apollinaire, Benjamin deixa claro que o escritor “mostra como a palavra, a fórmula mágica e o conceito se

interpenetram” (BENJAMIM, 1985, p. 28). Apollinaire, em “L’esprit nouveau et les poètes” (de 1918, um ano após a famosa exposição de Anita Malfatti), revela que

A rapidez e a simplicidade com as quais os espíritos se habituaram a designar com uma só palavra seres tão complexos como uma multidão, uma nação, um universo, não tinham na poesia sua contrapartida moderna. Os poetas contemporâneos preenchem essa lacuna, e seus poemas sintéticos criam novas entidades que têm um valor plástico tão composto quanto os termos coletivos. (APOLLINAIRE *apud* BENJAMIN, 1985, p. 28)

No mesmo texto, Benjamin fala do nexos criativo na gemação do som e da imagem e da implicação reverberativa dessa união na experiência surrealista:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. (BENJAMIN, 1985, p. 22)

A filosofia poética de união particular e surrealista entre o som e a imagem também é teorizada por Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo”, na chave do desvario, em que afirma que “existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos” (ANDRADE, 2013, p. 23). Na realidade, Mário transpõe parte da teoria musical para o procedimento poético no prefácio, chamando de polifonia poética a construção de harmonias com as palavras (sobreposição de sons simultâneos vertidos para a sobreposição de palavras com sentido “cheio” em sequência, posto que a poesia não permite a simultaneidade como a música o faz). Trata-se da disjunção das fronteiras de sentido causada pela justaposição de palavras às vezes díspares, culminando em acordes poéticos de efeitos de sentido reverberante (que não necessariamente se “traduziriam” em acordes plenos do sistema da música tonal), como o som cheio e ressonante do sino: “Cantabona! Cantabona! / Dlorom...”

Essa espécie de teoria poética e musical tem forte apelo em “O trovador”, como na maioria dos textos de *Pauliceia*. Em “Cortejos”, podemos ver-ouvir “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” e perceber o câmbio de sentido que reverbera entre as asas, a poesia e a alegria. Em “Domingo”, o contraste é explícito: “Mas Jesus Cristo nos desertos, / mas o sacerdote no Confiteor... Contrastar! / — Futilidade, civilização...”. No caso de “O trovador”, há a comunhão entre a teoria proposta pelo poeta e as palavras em seu sentido semântico, que guardam, sozinhas, relação com a sonoridade, como o sino, o trovador, a onomatopeia

“Dlorom”, o “som redondo”, “Cantabona!” e o alaúde. Conjugadas à teoria proposta pelo prefácio, ressoam mais fortemente, como um grande dobre de sinos na mesma medida em que perdem suas fronteiras de sentido (e ecoam entre si, portanto) no momento em que se justapõem. Assim, realiza-se o que Benjamin afirmou acerca de não sobrar “a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’”, como se tocar demais um sino em ressonância abafasse o som produzido e a imagem turva do metal vibrando fosse reduzida à exata imagem do sino fora de função.

Outra correlação interessante que Walter Benjamin “conjura” é o encadeamento proferido por Auerbach entre o amor provençal, ou seja, praticado pelo “homem das primeiras eras.../ As primaveras do sarcasmo”, que se “assemelha surpreendentemente à concepção surrealista” (BENJAMIN, 1985, p. 24). Auerbach, desse modo, quanto aos poetas modernos do surrealismo, afirma que esses do estilo novo têm amantes místicas. Todos experimentam aventuras de amor

muito semelhantes, a todos o Amor concede ou recusa dádivas que mais se assemelham a uma iluminação que a um prazer sensual, e todos pertencem a uma espécie de sociedade secreta, que determina sua vida interna, e talvez também externa. (AUERBACH *apud* BENJAMIN, 1985, p. 24-25)

Parece claro que a “amante mística” do eu lírico da *Pauliceia Desvairada* se condensa na própria cidade-livro São Paulo, desvairada no vocábulo Pauliceia; porém, pelos efeitos de tensionamentos entre essa cidade e o próprio eu poético, como a força do grito do trovador e o volume do som do sino que precisam da distância para a ausculta, e como a própria São Paulo atravessava por um período de urbanização e industrialização intenso, a amante mística de Mário de Andrade se mostra no limiar entre o tangível e o intangível, no que ele mesmo chamou de “mulher ausente” para a espécie de tópico que ele via saltar nas poéticas dos “novíssimos” da década de 1940.

O jogo entre a lonjura da mulher ausente e sua própria evocação no canto parece guardar relação com o procedimento do verso harmônico de Mário de Andrade. É interessante remontarmos à leitura de José Miguel Wisnik (1989) acerca da relação entre som e sentido, mais precisamente, como os dois estão imbricados na invocação do mito na teoria de Lévi-Strauss:

Pensar as relações entre a música e o mito significa, em Lévi-Strauss, pensar as relações entre som e sentido, dentro de uma economia geral do simbólico.

À maneira do quadrivium medieval (que unia a aritmética, a geometria, a música e a astrologia como disciplinas básicas para o conhecimento do universo), pode-se dizer que existe um quadrivium estrutural em Lévi-Strauss, no qual se combinam a matemática, a língua natural, a música e o mito. [...] Com efeito, se acompanhamos as análises estruturais de mitos feitas por Lévi-Strauss entendemos melhor o porquê da equivalência simétrica com a música: os mitos não são para ele conteúdos narrativos, simplesmente, mas cristalizações semânticas feitas de paralelismos contrapontísticos, de ressonâncias harmônicas que se oferecem a uma leitura a um tempo linear e simultânea. (WISNIK, 1989, p. 151-152)

O modo de composição a partir do verso harmônico proposto por Mário ressalta o poder da palavra poética para efeitos de reverberação de sentidos que toca, no caso de “O trovador”, num sentido mais antigo como a união originária entre música e poesia. Esse duplo elo de som e sentido acaba por favorecer a postura do poeta diante da cidade-texto — não devemos esquecer que, além da música e da poesia, nasceu no mesmo berço de criação a dança ritualística.

O convívio desaforado de elementos autóctones justapostos a produtos da modernização fazia parte da agenda vanguardista como força motriz da composição da nacionalidade brasileira. Susana Scramim (2019) aponta que o dado autóctone no modernismo da década de 20, e especialmente na antropofagia oswaldiana, era assimilado “não como algo a ser conservado, mas antes difundido como valor, força. Esse valor, essa força autóctone, antropofágica, não era compreendida como uma forma, e sim como uma força que, mais do que conservada, deveria ser ativada” (SCRAMIM, 2019, p. 41). Essa consideração permite nova reflexão sobre o esvaziamento dos caracteres primitivos, uma reflexão que deve partir do procedimento poético arcaico tomado pela vibração das palavras em sua força como fundadora da realidade. Contudo, essa força fundadora, no desvario da *Pauliceia*, atua como a “divindade do riso”, como diria Bataille em *O culpado*: “Pensei primeiro esta manhã, na cama, que Deus era, depois, suavemente, que eu, Deus ou sua ausência éramos igualmente risíveis: aparências risíveis” (BATAILLE, 2017, p. 128). Faz-se imprescindível ler o poema de Mário de Andrade sem desconsiderar o riso que atravessa toda aquela fase do modernismo, riso capaz de insurgir a imagem surrealista no seu caráter mais revolucionário, posto que dessacraliza qualquer tópico medieval ou autóctone e permite pensar a própria questão da nacionalidade brasileira. “Nesse sentido, a modernidade para [Mário de] Andrade, ou melhor, a nacionalidade que caracterizaria as manifestações culturais como modernas é oferecida tanto pela forma, como

pela força e, sendo assim, passível de um projeto político de conservação” (SCRAMIM, 2019, p. 43).

Cabe mostrar como, no poema “O trovador”, o riso, a perda do controle, a vibração do sino ecoa. Essa palavra mágica, que não possui significação determinada, ou seja, que logo recai na indecidibilidade de que fala Agamben em *A linguagem e a morte* (2014), é expressa no uso completamente esvaziado de elementos da poesia primitiva e dos trovadores medievais reutilizados no poema.

O tópico do trovadorismo que aparece em repetição, duas vezes em “O trovador”, é o que Segismundo Spina (2009) chamou, em *Do formalismo estético trovadoresco*, de “o recurso da primavera como exórdio” (p. 53). Mais precisamente, o autor chama atenção para o caráter ascético, meramente artificial do uso desse tópico na lírica trovadoresca. Mesmo pelos próprios poetas, já em D. Dinis, o exórdio com a evocação da primavera não passava de um artifício convencional e esvaziado de conexão com o “sentimento” ou com o “tom” do eu poético.

A pena de morte ao gosto dos trovadores provençais de preludiar a canção com painéis da primavera é lançada por D. Dinis, que proclama a superioridade da poesia de sua terra, pois, se os poetas do Languedócio manejam bem a sua língua para a expressão de seus sentimentos, em compensação a coyta amorosa daqueles trovadores não possui a profunda e sincera intensidade que possui a sua. (SPINA, 2009, p. 52)

O primeiro período de “O trovador” (“Sentimentos em mim do asperamente / dos homens das primeiras eras”) é a primeira ocorrência da menção quase cacofônica da primavera. Percebe-se a quebra na construção natural da frase na inserção do advérbio (“asperamente”) no lugar do que naturalmente seria um substantivo, o que produz um efeito de estranhamento e continuidade da ação, que é áspera e ressonante (lembramos do uso dos fonemas nasais). O sentido retoma um referente no segundo verso, que através do *enjambement*, recupera o discursivo do dito logo após sua suspensão. Contudo, “asperamente” continua a ribombar qualquer suposição de estrutura discursiva lógica. Assim, o sentido se refrata no intangível, o que se repetirá a cada verso. Essa queda do sentido culmina com a evocação do tópico que já na Idade Média era considerado como vazio: o exórdio com tema da primavera. Aqui, o eu poético assume a brincadeira de justapor os “homens das primeiras eras...” logo antes de “As primaveras de sarcasmo”, sugerindo um eco entre aquelas primeiras eras e a primavera. O som mais “longo” de “primeiras eras” reduz-se em “primavera”, menos

sibilante e, assim, mais ritmado. Sem supor se Mário conhecia ou não a esterilidade do tópico do exórdio da primavera, é curioso notar as inflexões que essa evocação pode causar, dialogando com a quebra de hierarquia provocada pelo desvario presente em toda a *Pauliceia*.

Spina (2002, p. 43) aponta que a repetição era um dos componentes embrionários dos primórdios da poesia, ao lado do refrão, do paralelismo, da aliteração, da rima e da anacrusse.³ É claro que esses componentes podem ser depreendidos na poesia até hoje, mas, no caso de “O trovador”, podemos ver-ouvir esses elementos em formas forçosamente caricatas. A repetição conjugada de paralelismo mais evidente, além do eco já mencionado entre “primeiras eras” e “primaveras”, é a dupla expressão de “Intermitentemente”, palavra de longa extensão cuja repetição reacende a continuidade na qual se angustia o eu poético.

Logo em seguida, os ecos se repetirão como em contraponto: “Outras vezes é um doente, um frio / na minha alma doente como um longo som redondo...” O vocábulo “doente” é também ecoado em dois versos consecutivos, ora na sétima sílaba poética, ora na quinta sílaba, marcando o contraponto harmônico entre a redondilha maior e a redondilha menor. Essa expressão reforçada pela sonoridade nasal continua a ecoar na comunhão entre o som e o sentido das palavras em estado de dicionário no caso de “um longo som redondo...” O verso é terminado pelas reticências, marcando a suspensão em “ritardando”, como na notação musical. Isso é seguido pela explosão “Cantabona! Cantabona! / Dlorom”.

“O trovador” é o segundo poema e terceiro texto fundamental de *Pauliceia Desvairada*. O título, relido após a leitura do próprio poema, assume uma imagem surrealista pela dialética entre a evocação do trovador medieval e a evocação da angústia de projetar-se na cidade *Pauliceia*. João Luiz Lafetá aponta que “O trovador” é o poema cujo aspecto projectivo do eu poético mais se lança para a experiência dupla de construir-se tanto pela expressão lírica quanto pelo reflexo que essa expressão lírica refrata na inserção urbana. Essa concepção é revolucionária: a tradição literária dos “homens das primeiras eras” entra em ressonância com

³ Anacrusse é um termo musical que se refere à porção inicial de uma frase melódica que precede o primeiro tempo forte de uma métrica. É uma espécie de introdução musical que ocorre antes do início formal de uma peça ou seção musical, geralmente consistindo em notas ou acordes que antecipam o início rítmico principal. A anacrusse é frequentemente utilizada para criar um efeito de antecipação ou preparação, estabelecendo um contexto melódico e harmônico antes do início da parte principal da música. Sua presença adiciona dinamismo e interesse à composição, contribuindo para a fluidez e coesão musical.

a experiência da e na cidade em verdadeiro eco de experiências dissonantes, produzindo a imagem surrealista.

O poema retoma alguns elementos da tradição lírica numa chave moderna. Dentre eles, além dos já evocados, o aparente uso do verso decassílabo no primeiro e no último versos (“Sentimentos em mim do asperamente” e “Sou um tupi tangendo um alaúde!”). Na realidade, pode-se afirmar que os dois versos possuem tão somente uma pálida aparência de decassílabo tradicional, ainda que a acentuação na sexta sílaba seja mantida. Trata-se do esvaziamento da hierarquia do uso “nobre” da estrutura causado, a nível interno, pela justaposição de elementos díspares como a irregularidade da metrificacão dos versos do poema inteiro, rompimento da lógica sintático-semântica dos períodos, o emprego de tópico da lírica trovadoresca sem aparente lógica discursiva; a nível contextual, pela inserção do poema no desvario da própria *Pauliceia Desvairada* e do próprio poeta no contexto de emergência do modernismo e nas discussões das vanguardas artísticas europeias que se introduziram havia uma década no debate da crítica literária e de arte. Assim, paradoxalmente, o uso dos decassílabos no primeiro e no último versos assume o caráter de verso livre diante dos conjuntos elencados; porém, e isso é fundamental, o uso no poema da estrutura desses dois versos, assim como outros elementos tratados até aqui, mantém uma tensão viva entre a tradição e a ruptura, distendendo o próprio lugar da experiência da poesia.

2 “Reportagem matinal”: o sineiro e a memória passada a limpo

Um pouco mais de trinta anos depois de *Pauliceia Desvairada*, no *Correio da Manhã*, Carlos Drummond de Andrade publica “Reportagem matinal”, em 12 de abril de 1963. O poema faz parte de sua coluna “Imagens”, que de 1954 a 1969 foi editada pelo jornal e publicada em parte no livro *Versiprosa*. No prefácio, o poeta adverte que o livro não é um livro de poemas, tampouco é de prosa. É um experimento de novos contornos e em meio distinto, o jornal.

O encaixe original do poema, portanto, é a coluna do jornal carioca, espaço que acolhe e atravessa a atmosfera do poema, quase prosa, quase poesia. A tentativa de tensão entre o terreno do prosaico e do poético interfere no estabelecimento do eu, uma vez que conjuga dois tipos distintos de gênero do discurso, a crônica e o poema (DIAS, 2016), dois gêneros que pressupõem, historicamente, diferentes considerações sobre o sujeito enunciativo. Geminação

essa não incompatível, tampouco inédita na produção drummondiana até aquele momento. A atividade poética de Carlos Drummond de Andrade, não se pode esquecer, está de certa forma ligada à sua atividade jornalística. Não só enquanto veículo de suas crônicas, o jornal foi espaço de publicação de muitos de seus consagrados poemas, lançados posteriormente em livros (BARBOSA, 1981). É o caso do “Poema de sete faces”, publicado no *Diário de Minas*; “A morte do leiteiro”, “Desaparecimento de Luísa Porto”, publicados no *Correio da Manhã*.

O poema em leitura, “Reportagem matinal”, é precedido pelo nome da coluna “Imagens” seguido por um outro dizer: “som”. “Imagens — som”: imagens do som, imagens e som, imagens/som: é possível pensar nas potencialidades desses dois campos aparentemente muito diferentes reunidos assim. No conjunto, os títulos da coluna, do seu subtítulo (se assim podemos dizer), e do poema, no terreno então recente do fazer versiprosa, convidam para modos de ler que, no mínimo, chamam também por modos de escutar.

REPORTAGEM MATINAL

Subo a Santa Teresa
para ouvir o sino
que na praia não se faz escutar.
(O rumor das ondas o abafa
ou só se escuta no seio do mar?)

Vai comigo o Poeta
relatando a paisagem
de muros intatos.
(Mais depressa morrem os homens
do que as casas de Paula Matos.)

— Neste convento minha prima
vive. Em total recolhimento.
A manhã, nos altos pagos,
tem a claridade primeira.
Velhas coisas se inauguram
continuamente, na luz, novas.

Conhecer-se tão mal o Rio.
Conhecer-se tão pouco o ar.
Conhecer-se nada de tudo.

Eis que ouço a batida nítida
No azul rasgado ao meio
perto
 longe
 no tempo
em mim.

Quando a palavra já não vale
e os encantamentos se perderam
resta um sino.

Quando, não este, o antigo sineiro
desce o roído degrau da torre
para nunca mais tocar,
resta, pensativo, no adro verde,
um menino escutando o sino.

(ANDRADE, 1983 [1963], p. 899-900)

Uma correspondência rítmica se apresenta entre a primeira e a segunda estrofes. O câmbio não é estabelecido por uma correspondência entre os paradigmas do metro, embora a quantidade de sílabas de cada verso sugira uma aproximação inexata. Duas estrofes com metrificações distintas, pontuadas pela semelhança rítmica entre o primeiro verso (“Subo a Santa Teresa”) e o sexto (“Vai comigo o Poeta”). Ambos iniciam estrofes, tal qual uma mesma força de impulso. Também se relacionam ritmicamente o quarto verso (“(O rumor das ondas o abafa)”) e o nono (“(Mais depressa morrem os homens)”), de 8 e 7 sílabas, respectivamente; aproximação frouxa, como dois badalares — iguais e dessemelhantes ao mesmo tempo.

Também os dois versos estão aproximados tanto pela quantidade de sílabas quanto pela posição na estrofe, como duas vigas de um edifício. A leitura das duas estrofes é um esboço de simetria. É uma simetria orgânica, como pulsação, marcada não só por identificação de movimentos em verso, mas por contrastes de movimento. Entre os versos paralelos referidos anteriormente, e talvez por causa deles, são inscritos outros cuja relação resta na diferença métrica (“que na praia não se faz escutar”, terceiro verso da primeira estrofe, de 9 sílabas poéticas, e “de muros intatos.”, terceiro verso da segunda estrofe, mas de 5 sílabas).

A conexão também se dá a ver pela inserção dos parênteses ao final de cada estrofe, gerando um paralelo visual e, ao mesmo tempo, formal. Essa justaposição promove, se podemos dizer assim, um par de estrofes. Mas, para além disso, dá margens de andamento. Uma melodia pendular com direito a volteio, a exploração da possibilidade do compasso.

De início, evoca-se um eu: “subo”. A ordem da frase segue o padrão natural da língua, guardando no singelo uma imagem de acesso simples. A cesura da frase, na segunda oração, “para ouvir o sino”, não intui uma ruptura sintática. O objetivo, ouvir o sino, especifica o sentido da subida, subir ao bairro carioca. O ato de subir à Santa Teresa para ouvir o sino vai além de uma contemplação passiva, é um desejo de contemplação. Ser atravessado pela dobra do sino,

aqui, é também um gesto de ação, onde o sujeito poético atravessa o percurso, desenha o badalar, converge memória. É um recolher-se em outro lugar que não a casa. Ouvir o sino é seguido por uma justificativa: “que na praia não se faz escutar.” Praia, só ela, vazia de referência concreta no poema, é presença acostuada, mas não é raiz ou terra natal. No barulho da praia, das ondas, do bairro da praia, os prédios, o som do sino não é passível de escuta. Na dúvida entre parênteses, “(O rumor das ondas o abafa / ou só se escuta no seio do mar?)”, pergunta-se se a possibilidade da escuta seria acessada no outro lado do corte, se consideramos a praia como ponto central e Santa Teresa um caminhar contra o sentido dele. No mar, para além da praia, numa vastidão que sugere semelhança com outros mares, mais antigos, tão idênticos quanto às dobras de sinos, as mesmas dobras de Santa Teresa e da Igreja do Rosário, de Itabira (gravada na memória), que pontuam uniformemente, ano após ano, sem velhice, as horas dos dias (pelo menos em memória). A repetição coincide na rima (“escutar” e “mar”, terceiro e sexto versos).

O “Poeta”, em letra maiúscula, diz de uma companhia — quem seria esta senão o próprio eu poético, ou uma parte dele? Uma companhia: um outro destacado de si. Mas que está, de alguma forma, no mesmo passo que o eu do verso. Essa extensão de si, dada a relatar, ressoa o relato da paisagem dos “muros intatos”. Nas palavras de Jean-Luc Nancy, “soar é vibrar em si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si.” (NANCY, 2013, p. 164)

Um sujeito destacado pelo ato de ressoar relatando a inscrição de passado, de homens de passado, através dos muros. Um gesto de ouvir a si que a primeira pessoa (verbo-vocal) admite acionar, atravessar-se por um outro que pulsa de sua própria memória.

A paisagem não é apenas vista, mas posta à escuta, restando em relato, e este dá outros contornos à paisagem — aos muros impregnados de passado, fadados à própria inscrição, como se denunciados por si mesmos e como se estivessem em atraso irreparável, dando conta de um passado de homens mortos que têm história e que são recontados, vividos de novo, por ela.

O parêntese faz numa frase irromper um elemento outro, que toca até uma mudança tênue de prosódia. Explica um antecedente, dá contornos mais precisos, específicos. Às vezes,

os parênteses seriam facilmente substituídos por duas vírgulas, que atenderiam sua função. De uma forma ou de outra, parêntese acrescenta. No acréscimo, faz-se outra coisa com o som. Baixa-se a voz, ou se a põe em retorno, (re)início de partícula para dizer o que sobra, mas que resta indispensável para o sentido. A inserção dos parênteses, nessa segunda estrofe, “(Mais depressa morrem os homens/ do que as casas de Paula Matos.)”, em justaposição aos outros parênteses da estrofe anterior, atuando na conjuntura do ritmo, diz sobre o tempo que escorre aos homens e se solidifica na matéria das casas, que os reifica.

É com um travessão que a terceira estrofe é iniciada: “— Neste convento minha prima”. Depois do eu poético evocar o Poeta, parte de si ou seu reflexo incompleto, que vai com ele pela rua, dá voz ao relatante, ou simplesmente rememora. A prima como parte de uma família, parte de Itabira, ou um passado a ser acessado. O primeiro verso, no corte da oitava sílaba, provoca o *enjambement* que faz sobranter “vive. Em total recolhimento.” O primeiro verso da estrofe não apresenta verbo. A força da cesura recai sobre a gravidade do verbo viver logo no seguinte verso, entreabrindo-o. O caminho sendo percorrido pela voz do poema, ou pelas vozes geminadas, passa pelo convento em que a prima vive reclusa, tal como um gesto de dizer (pois travessão) a um outro alguém: ao leitor, ao passante, ao leitor do *Correio da manhã*.

Uma indicação dêitica (“neste”), inevitavelmente acompanhada de um aceno de cabeça ou apontar do dedo, dá margens para um caminho percorrido pelo corpo, atravessado por ele. Leva do verso à cena que se apresenta e presenteia (à) vista a colocação do convento (pois ainda é palavra — limites difusos).

Os versos “A manhã, nos altos pagos, / tem a claridade primeira.” continuam a prosa do(s) poeta(s), evocando a luminosidade fresca que desemboca nos versos seguintes, em “Velhas coisas se inauguram / continuamente, na luz, novas.” Na luz primeira da manhã, a manhã recomeçada num retorno inquestionável, a trazer novamente a promessa do dia, como um “pasto azul”, do poema “Boitempo”, que o “gado reconquista” (ANDRADE, 1983, p. 583). Inclusive, o tema do boi, da fazenda e do tempo do menino Drummond, salta remoçado das “velhas coisas”. São velhas coisas inauguradas pelo fazer poético, a conviver no íntimo do eu poético em concomitância com o presente, constantemente nele, atuante como se fosse leve como “uma mão de uma criança” e esta estivesse sobre os ombros, pesando os gramas mais graves do “sentimento do mundo”.

Ainda nos dois versos, chamamos atenção para os *enjambements*. Repousam, esses dois, em dois finais que dizem do novo (“inauguram” e “novas”), produzindo um movimento de retrabalho da memória que verte o velho em pleno tempo que ainda pulsa. Tal como em Proust (Drummond traduziu o volume sete da Recherche), trata-se de uma memória revisitada numa incompletude de busca, afinada a um sentimento de presença que se materializa numa dimensão da experiência humana que constrói o tempo presente pela renovação do velho. Essa lida do tempo uno é uma questão presente em livros como *Boitempo*, *Lição de coisas*, *A vida passada a limpo*, reverberando no restante da obra drummondiana.

Poemas como “Cemitério do Rosário”, “Mancha”, “Conversa” e “Tempo ao Sol” parecem denunciar um sentimento de permanência frente ao finito, em que a morte se mostra incorporada à vida, a escuridão como contraparte natural da luz, o instante precário como avesso da eternidade. (ZRZEBIELA, 2018, p. 55)

Fernanda Ferrari Zrzebiela (2018) fala da refacção do passado na atualização proustiana, naquilo que sobrevive à finitude e se renova “sob outra luz” no presente poético. A autora tece uma leitura poética através da presença transformadora da memória na poesia de Drummond, revisitando os três volumes de *Boitempo*. Nessa perspectiva, a memória não é trabalhada poeticamente por um percurso “totalizante”, mas como agente em atuação constante no trabalho da imagem.

Essas imagens são também erigidas poeticamente por aspectos poéticos sonoros: “Conhecer-se tão mal o Rio. / Conhecer-se tão pouco o ar. / Conhecer-se nada de tudo.” Percebe-se nos três versos uma harmonia pendular, de ida e volta, através da sintonia inexacta de sílabas, a repetição de “Conhecer-se” e a acentuação na terceira e na última sílabas poéticas. Um movimento de sino que, invariável, vai e volta, daquela dobra sem sujeito, vibrando a mesma aqui e há um século, martelando em todas as casas e celebrações, carregando consigo o passado sem esquecimento, que sabe “nada de tudo”; admitindo a potência do nada e, conseqüentemente, abrindo espaço negativamente para o tudo. Essa atmosfera pendular tem um enfoque ainda mais aproximado na estrofe seguinte, onde a figura do sino é evocada em si mesma, o som do sino sendo trazido à tona por meio da “batida nítida”, que transpassa de matéria de som para pulsação que corta o céu, ou o mar vasto, abrindo brecha para conteúdo revisitado.

O “azul rasgado ao meio”, como imagem de transposição, reflexo de rombo no tempo e no ar, deságua no verso seguinte, verberando a estrutura do verso, dismantelando os constituintes a fim de produzir a batida intercalada de silêncio sineiro. Uma estrutura de pulsação que projeta o sonoro em síncope, através de um modesto, mas conciso arranjo visual deslocado, e a potência particular da imagem inscrita, numa fusão que atesta a convivência dos tempos sob o humano.

Poderiam ser arranjados em um único verso os elementos “perto / longe / no tempo / em mim.”, inclusive o ponto final dá indícios de possibilidade para frase anterior à ruptura; contudo, nessa forma, parece saltar na síncope um outro badalar, não mais aquele que ressoa uma só nota, que pontua as horas (e aí basta contar), mas um estrondoso badalar, ou das dezoito horas, constituído de cadência não uniforme, restituindo o novo ritmo, mais alongado, que se repete sucessivamente.

É uma distensão que acaba por alargar a permanência do gesto, que no sonoro reverbera noutros espaços, mais recônditos; “o sonoro [...] traz consigo a forma. Ele não a dissolve, sobretudo a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar” (NANCY, 2013, p. 160). O jogo de aproximação e recuo do som transforma o espaço, alarga-o na medida em que alarga a percepção. Em Drummond, especialmente no caso de “Reportagem matinal”, falar no espaço transformado por uma sonoridade se relaciona a uma concepção de tempo e de memória.

A permanência do sino ecoa, em verso drummondiano, num alcance que atravessa o espaço, toca um “menino escutando”, atemporal ou de outras permanências, presente ainda que sobre o “roído degrau da torre”, degrau de matéria gasta. Subtraído da presença real, continua: “resta, pensativo [...]” na atitude da escuta, lançado sobre ela. “O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência” (NANCY, 2013, p. 160). Nesse sentido, o som é um ponto de contato entre a ideia de passado que permanece atuando no presente e a materialidade poética, guardando já em si mesmo o paradoxo da permanência na ausência, da “falta” no que se “ama”.

3 Considerações finais

Os dois poemas analisados exploram, cada um a seu modo, as potencialidades da relação entre o som da palavra poética e os seus possíveis sentidos, ora na forma de onomatopeia (como no verso de Mário, “Dlorom”), na evocação de materiais e palavras ligadas à sonoridade, como o sino Cantabona, o alaúde; ora na distensão da frase que acompanha o badalar de um sino (“perto/ longe / no tempo/ em mim”, de Drummond), no colocar-se à escuta da memória que acompanha o caminhar drummondiano, no repensar as relações possíveis do espaço do poema na página e suas ressonâncias. Enfim, pôde-se refletir como certos materiais tradicionalmente poéticos como o ritmo, a estrofe e a repetição podem adquirir novos sentidos na leitura da poesia que se assemelham a funções desses elementos nas artes que envolvem a escuta — mas talvez seja possível ainda pensar todas essas ressonâncias em conjunto.

O que as relações entre o som e o sentido podem nos fazer refletir acerca da poesia? Há nessas relações entre forma e trabalho poético alguma tecitura em comunhão de sentido? Certamente que sim. As fronteiras entre a materialidade poética e a construção de sentidos poéticos são difusas – talvez não haja uma sem a outra, principalmente nos dois poemas analisados. Contudo, em cada poema a singularidade material dos poemas tece, a seu tempo, ressonâncias de sentidos próprios.

No poema de Mário de Andrade, há um sair de si no eu lírico que está à escuta. Esse “sair de si” é talvez uma construção de si mesmo, transformado pela experiência poética, à escuta da cidade-pauliceia que nasce quando ele a evoca através da voz. Após a onomatopeia “Dlorom”, há uma cesura estrófica e o verso final, separado dos demais, é o que nasce dessa junção entre o grito e o silêncio, a evocação apaixonada e a escuta, o ato e a espera: “Sou um tupi tangendo um alaúde!”. A tradição da poesia medieval é trazida novamente, mas sob uma cena nada provável, por meio não de um tropo poético reconhecível, mas por um instrumento musical utilizado pelos trovadores: o alaúde. E há o movimento de tanger, no gerúndio, que traz tudo para o aqui e agora, fazendo continuar esse espaço construído pelo que toca o som, mas também pelo que toca deste os possíveis sentidos. Sentidos díspares, sentidos modernos. Rearranjar para fazer de novo. Como numa dobra de sino, o sujeito se dobra sobre a própria constituição e a construção da cidade.

Em “Reportagem matinal”, o que é tocado pelo sino talvez tenha outra direção — não para o que se constrói na palavra poética, mas para o que ressurgue através dela sob outra roupagem, sob outra experiência. No poema drummondiano, o soar do sino está conectado a um certo embaralhamento entre passado e presente — não só no pontificar das horas e no lembrete religioso, mas sobretudo no passado do eu poético que se transfere da experiência à escuta. O sino não está mais na boca de quem “grita” o poema, como no caso de Mário, em que há a onomatopeia (que de fato traz o sino ao nível do produto humano e à caixa de ressonância deste), mas está, no caso de “Reportagem matinal”, no ouvido, nesse órgão de sentido menos ativo e controlável — e, claro, na escuta, que adiciona à audição um voltar-se consciente. Não sem propósito trouxemos a palavra “ouvido” para esta consideração. Aqui, com ainda mais intensidade, sua conexão com o “olvido” se faz mais presente e indissociável, para além da similitude fonética. A escuta e a memória tecem, no poema, uma nova imagem.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Boitempo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Versiprosa**: crônica da vida cotidiana e de algumas miragens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Reportagem matinal. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 1º Caderno, Imagens-som, p. 6, 12 abr. 1963.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.
- BARBOSA, Rita de Cassia. De “Viola de bolso” a “Versiprosa”: o cotidiano tornado poesia. **Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 42, n. 2, p.17-26, jun. 1981.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BATAILLE, Georges. **O culpado**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DIAS, Sônia Pereira; DE OLIVEIRA, Ilca Vieira. Versiprosa, de Carlos Drummond de Andrade: Crônicas-Poemas, Gênero Híbrido? **FronteiraZ**, n. 17, p. 262-280, 2016.

LAFETÁ, João Luiz Lafetá. A representação do sujeito lírico na Pauliceia Desvairada. *In*: LAFETÁ, João Luiz Lafetá. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). **Outra travessia**, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p159>

NUNES, Benedito. Filosofia e literatura: a paixão de Clarice Lispector. **Almanaque**, Rio de Janeiro, n. 13, 1981.

SCRAMIM, Susana. **"Pervivências" do arcaico**: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2019.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZRZEBIELA, Fernanda. Boitempo: o duplo da poesia em Drummond. **Boletim de Pesquisa Nelic**, v. 17, n. 28, p.42-55, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2017v17n28p42>